

Den dybtgående orden, der kaldes turbulens

Dramaturgiens tre ansigter

Af Eugenio Barba

Der findes et usynligt, tilsyneladende smertefrit oprør, som gennemtrænger hvert sekund af teaterarbejdet og giver næring til teknikken.

Kunstnerisk disciplin er en forkastelsens vej. Den tekniske færdighed inden for teater og holdningen, den hviler på, er en stadig øvelse i oprør, først og fremmest mod én selv, mod ens ideer, beslutninger og planer, mod ens intelligens' magelighed, ens viden og følsomhed. Den er udøvelsen af en frivillig og skarpsynet desorientering på jagt efter nye orienteringspunkter.

Oprøret både befrugter arbejdet og befrugtes selv af det. Jeg laver teater, fordi jeg ønsker at bevare min frihed til at forkaste visse regler og værdinormer i den verden, som omgiver mig. Men det modsatte er også sandt: jeg er tvunget eller bliver opmuntret til at forkaste disse regler, fordi jeg laver teater.

Uvejr og omhu

Valget at beskæftige sig med teater er ofte et vanskeligt svar på en svær situation. Det er en måde at leve en frihed på, som kun er fri, hvis arbejdets resultater er i stand til at påvirke andre mennesker og vinde dem over på vores side. Det er en måde at opfinde vores egen identitet på, som afsløres for os gennem et håndværk, der er både omhyggeligt og præget af uvejr.

Nogle mennesker tror, at uvejr og omhu tilhører hver sin verden; at tekniske problemer, professionalismisme og håndværkerens præcision intet har at gøre med turbulens og frihedsimpuls, ødelæggelse, oprør og forkastelse.

Det stemmer ikke.

At uddrage det vanskelige af det svære

Den kunstneriske holdning består i at uddrage det vanskelige af det svære. Af denne holdning afhænger dybdeboringen, kompleksiteten og resultatets tætvævede kvalitet, men også anstrengelserne, kvalerne, åbenbaringerne og des- og nyorienteringerne, som udgør processen.

Skylla og Karybdis

Orden og uorden udgør ikke to modsatrettede valgmuligheder, men er to poler, som forstærker hinanden gensidigt. Kvaliteten af spændingen imellem dem er et tegn på den kreative proces' frugtbarhed.

Når vi forsøger at beskrive denne spænding, bliver vore ord tøvende. Jo mere vores forklaringer tager udgangspunkt i erfaringerne fra vores arbejde, jo mere fantasiprægede og eksotiske lyder de for tilhøreren. Og når vi prøver på at give erfaringen videre, opstår misforståelsene.

Den letteste måde at undgå disse vildfarelser på er ved at være tavs. Eller vi må navigere mellem Skylla og Karybdis.

Skylla repræsenterer risikoen for at rette den tilbagelagte vej ud og på den måde omskabe den udviklede mængde af stier til én direkte linie, som peger i den rigtige retning. Alt bliver klart og lader sig formulere, selvom det ikke stemmer overens med vores erfaring. I arbejdets virkelighed er kreativiteten som en uvejrshimmel. Den føles desorienterende, får én til at tvivle, frembringer frustration og ubehag.

At mestre sit fag betyder først og fremmest at vide, hvordan man forbereder sig på det truende uvejr, og hvordan man kan holde ud uden at gribe til nemme eller allerede kendte løsninger.

Uvejr medfører, at problemerne ikke præsenterer sig et efter et – som når vi taler om dem – men opstår på én gang eller mange samtidigt. Når vi bruger havet og bølgerne som billeder af eller metaforer for vejen, bliver hvert skridt forståeligt. Alt er rigtigt, men på samme tid så abstrakt, at det bliver en parodi på erfaringen.

Med Karybdis kan det ske, at man kun taler om uvejr og glemmer kompassets og sekstantens geometri, som gør det muligt at finde vejen. Faren er, at ruten beskrives som en række anekdoter eller bliver til en bekendelse: processen fremtræder som en tilfældig vej, forvirrende og fuld af skygger, en magma, der næsten ufrivilligt flyder ind i et resultat, uden at man ved hvordan eller hvorfor. Også dette er et aspekt af sandheden, en af dens profiler.

For at opdage det sande ansigt bag en kunstnerisk proces' virkelighed må du først sætte fokus på den ene og så på den anden profil.

***Bios'* hemmelige kompleksitet**

Trods den forstyrrende svingning mellem Skylla og Karybdis med alle de misforståelser, det indebærer, er det umagen værd at forsøge at tale om den måde, en forestilling vokser på, tager form og forandrer sig. Det betyder at spørge sig selv om noget, som har at gøre med livet selv. Man har fornemmelsen af, at det er de samme spørgsmål som dem, der stilles for at undersøge *bios'* hemmelige kompleksitet.

Denne interesse retfærdiggør den nysgerrighed, som den kunstneriske proces er omgærdet af, med dens paradokser og forhindringer. Den forklarer nogle menneskers vedholdenhed med at tale om den, selvom de er klare over, at deres ord er uigennemskuelige, og spørgsmålene som regel vil mangle svar.

Kunst og levende materie

I kunstnerisk terminologi adskiller modsætningen organisk-uorganisk det arbejde,

som virker levende, troværdigt og sammenhængende fra det, som synes presset frem, mekanisk, og som fremkalder en reaktion i os af afvisning og kedsommelighed. I naturvidenskaberne derimod, tjener modsætningen organisk-uorganisk til at skelne *bios*-riget fra mineralriget.

Der er en vigtig forskel mellem diskussionerne om natur og diskussionerne om kunst. I det første tilfælde er forskellen mellem »organisk« og »uorganisk« objektiv, mens den i det andet hviler på en ren subjektiv basis og kun får et skær af objektivitet, når den er en mening, som mange deler. Eller, for at udtrykke det på en måde, som både kan appellere til skeptikerne og relativisterne: diskussioner om natur formodes at være objektive, mens diskussioner om kunst går ud fra, at objektivitet ikke eksisterer.

En anden forskel er, at mens kompleksiteten i naturens processer, som er afgørende for *livet*, ofte synes at være af en beundringsværdig lovmæssighed, så virker vejene, som fører til *livet* i et kunstnerisk arbejde, styrede af uorden og tilfældighed.

At skabe tilfældighed

Mange af de løsninger, som gør indtryk på tilskueren og hjælper til at bestemme en teaterforestillings betydninger, synes at være frembragt af tilfældet. Men det, vi kalder »tilfældet«, er en kompleks orden, hvor flere kræfter virker på samme tid: et system af forbindelser, som ikke kan overskues med et enkelt blik.

Vi kunne sige, at i den skabende proces er vi nødt til at frembringe vores egen tilfældighed, ligesom romerne plejede at sige, at vi selv er skaberne af vores egen gode eller dårlige skæbne. Men vi må ikke glemme Pasteurs ord: »Tilfældet virker kun for sindene, som allerede er forberedte.«

Katastrofe og tæthed

Hvad betyder det, rent teknisk, at bortlede arbejdets retning? Én mulighed består i at lade være med at koncentrere sig om et eneste mål, men at bevæge sig i to, tre, fire forskellige retninger samtidigt. Som en sejlbad, der er på vej mod vest, mens vinden blæser fra syd, og strømmene fører den øst over. Balancen mellem disse spændinger er den skabende vej. Spændingerne mellem kræfter, som er forskellige, som støder op til hinanden eller bare ligger tæt ved hinanden, kan føre til katastrofe. Men hvis det lykkes os at tæmme disse kræfter og opdage forbindelsen imellem dem – med andre ord, hvis vi kan få dem til at eksistere samtidigt, sammenblande og omarrangere dem – så vil vi opnå tæthed i stedet for katastrofe.

Det tætte bringer tilskuerne i vildrede. Det tvinger dem til at uddrage det vanskelige af det svære og ryster dem i deres vante tankebaner, der er et sikkert tilholdssted for deres ideer.

Desorienteringens teknik

Under prøvearbejdet består desorienteringens teknik lige fra begyndelsen i at give plads til en mangfoldighed af tendenser, historier og retninger uden at tvinge dem ind under vore oprindelige valg og hensigter. Dermed bliver vi nødt til på samme tid at følge flere forskellige spor, afvigende temaer og frit svævende associationer og til-lade, at de historier, som den enkelte skuespiller forfølger, ikke falder sammen med instruktørens og de andre skuespilleres.

Det er en holdning, som stimulerer og frembringer en mangfoldighed af for-slag, materialer og perspektiver uden relationer med hinanden. Det er midlet til at afprøve den labyrintiske vej mellem *kaos* og *kosmos* med pludselige sving, lammende stop og uventede løsninger. Det er fremvæksten af en overflod, som i lang tid ser ud til at skjule den forklarende og fortællende tydelighed i processens forløb.

På den måde udbryder der en tilsyneladende forvirring, et magnetisk felt, hvor de enkelte skuespilleres og instruktørens kræfter virker i uoverensstemmende retninger, men hvor enhver kan finde påskud, bånd, retfærdiggørelser, interesser, modstande, udfordringer og genklange, der er forbundet med hovedtemaet eller udgangspunk-tets spørgsmål.

Et kaotisk landskab opstår med mange undergrundsfloder, hvor det står enhver frit for at gå i sin retning. Denne frihed er allerede frøet i en dramaturgi, fordi, selvom alle navigerer ud fra deres eget valg, nødvendiggør forpligtelsen til at gå en fælles vej, at *forbindelsen* mellem de forskellige, personlige motiver opdages. Denne *søgen* efter konsekvente forbindelser er allerede en *søgen* efter historiens plot: en sam-menhængende dramaturgi.

Tre dramaturgier

Det dramaturgiske arbejde involverer ikke bare teksten eller historien, som vi ønsker at fortælle og vise tilskuerne.

Der er tre forskellige dramaturgier, som skal virke på samme tid, men som der kan arbejdes på én ad gangen:

en organisk eller dynamisk dramaturgi, som spænder over kompositionen af ryt-merne og dynamikken, der påvirker tilskuerne på et sansemæssigt niveau;

en fortællende dramaturgi, som væver begivenheder og skikkelser sammen og informerer tilskuerne om meningen i det, de oplever;

og til sidst den, jeg vil kalde *de forandrede tilstandes dramaturgi*, hvor helheden i, hvad vi viser, opnår at fremkalde en anden fornemmelse, ligesom når der i en sang udvikles et andet lydbillede gennem overtonerne.

I en forestilling udskiller eller fanger *de forandrede tilstandes dramaturgi* skjulte betydninger, som ofte fremkommer ufrivilligt fra både skuespillernes side og fra instruktøren, og de opleves forskelligt for den enkelte tilskuer. Derved får forestillin-gen ikke blot en egen sammenhængende kraft, den får også en gådefuld udstråling.

De forandrede tilstandes dramaturgi er den mest svære at få hold på. Her gælder der ingen tekniske regler. Det er svært at forklare, hvad den involverer ud over de mærkbare effekter: et spring fra én dimension til en anden. For tilskueren, skuespilleren og instruktøren betyder det et spring fra en bevidsthedstilstand til en anden med helt uforudsigelige, individuelle konsekvenser både med hensyn til, hvad der opfattes, og hvad der opleves. Dette spring fra én sammenhæng til en anden udgør en forandring i kvaliteten af energien og fremkalder en dobbelt effekt: pludselig åbenbaring eller en hvirvelstrøm, som knuser forståelsens sikkerhed og opleves som turbulens.

Turbulens

Turbulens synes at være et brud på orden; i virkeligheden er det en orden, der bevæger sig. Den fremkalder hvirvelstrømme, som forstyrrer forløbet af den fortællende handlingsgang. Hvis der ikke er hvirvelstrømme i fortællingen, risikerer forløb og rytme at forfalde til det indlysende, til ren og skær illustration. Det er som et forløb af noder, som frembringer en melodi, men en melodi, som bliver sunget uden overtonernes rigdom, som gør stemmen levende og får den til at virke betagende og bevægende.

De forandrede tilstandes dramaturgi har at gøre med forestillingen som et fysisk og sansemæssigt fænomen, som en *organisme-i-live*. Den har ikke noget at gøre med den skrevne tekst, med ordenes dramaturgi, på samme måde som den vibrerende kvalitet i stemmen, der synger, ikke har noget at gøre med partituret.

Alt dette er ikke muligt uden tilstedeværelsen af mange forskellige elementer og flere slags frø, uden viljen til at fremme sammenknytningen af forbindelser og samtidigt sprede dem ud i forskellige retninger. Denne overflod af elementer og materialer frembringer forvirring, og alligevel er dens mål enkelhed og sammenhæng.

Sammenhæng

»En forfatter kan bygge luftkasteller, men deres fundamenter må hvile på granit.« Dette citat af Ibsen refererer til ordenes dramaturgi, men understreger dialektikken mellem uafhængighed og afhængighed, anarki og disciplin, oprør og autoritet i det forenende princip, som karakteriserer ethvert aspekt af de tre dramaturgier.

Skuespillernes handlinger skal besidde en konsekvens, som er uafhængig af deres kontekst, og hvad de »betyder«. De skal være sansemæssigt troværdige og til stede på det før-ekspressive plan. Granitfundamenterne er kvaliteten af handlingernes troværdighed, deres evne til at påvirke tilskuerens opmærksomhed og skal være rod-fæstede i skuespillerens krop-sind. De skal besidde deres egen særlige, uafhængige logik.

Der er og har altid eksisteret virkningsfulde skuespillere, som aldrig har fastlagt deres handlinger på scenen, aldrig har tænkt i retning af et partitur eller arbejdet

bevidst på et plan, som de kaldte før-ekspressivt, og som har undgået ethvert tegn på en synlig nøjagtighed, som kunne kontrolleres udefra.

Hvorfor insisterer jeg så stærkt på skuespillerens arbejde på det før-ekspressive niveau? På vigtigheden af nøjagtighed i at fastlægge og vide, hvordan handlingens præcise mønster kan gentages? På værdien af skuespillerens uafhængighed af instruktørens og forfatterens hensigter? På partiturets og underpartiturets sammenhængskraft?

Jeg gør det ikke alene, fordi jeg har observeret, hvad der gør skuespilleren virkningsfuld, men også fordi handlingernes selvstændige sammenhængskraft (uafhængigt af den betydning, som de får i forestillingens kontekst) udstyrer det materiale, som skuespilleren har bearbejdet, med en særlig og værdifuld egenskab: det bliver *amfibisk*, i stand til at glide fra en sammenhæng over til en anden uden at visne, i stand til at forvandle sig uden at miste de rødder, som holder det i live.

Konfusion og kon-fusion

Under prøvearbejdet, hvor skuespillerne alene forfølger et personligt og sammenhængende spor i deres partiturer, forbliver dramaturgien i det store hele konfus, endda kaotisk, i lang tid.

Konfusion er, når den er søgt og praktiseret som *et mål i sig selv*, kunsten at bedrage. Det betyder ikke nødvendigvis, at det er en negativ tilstand, én, man bør holde sig fra. Når den bliver brugt som *et middel*, er konfusion en af komponenterne i en organisk, kreativ proces. Den er den fase, hvor materiale, ideer, forbundne historier og hensigter bliver kon-funderede, det vil sige smelter sammen, blandes med hinanden. Alt bliver det andets andet ansigt.

At vejens retninger er kringlede betyder ikke, at vejen har som formål at være kringlet. Materialets og sporenes mængde og forvirring er den eneste vej-til den rene og essentielle handling.

Håndværk og geni

Når arbejdet næsten har nået vejs ende, stopper han og siger, at nu kan det endeligt begynde. De, der omgiver ham, udtrykker forbavselse og stiller sig uforstående. I mellemtiden omarrangerer han og udvisker alt, hvad han har lavet indtil det øjeblik. Han tegner andre scener og figurer, som han væver ind og sætter over de allerede eksisterende, som så bliver slettet. Han tager et nyt lærred og maler det billede, som han mentalt har uddraget af de vanskeligheder, som han var konfronteret med under arbejdet med det tidligere billede.

Han var begyndt ud fra en dynamisk og asymmetrisk opdeling af et hvidt rektangel med linier, der pegede i seks forskellige retninger. Så havde han befolket det, sat farver på, overmalet former, sat nye farver på, opfundet nye figurer og forandret andre. Han havde malet hurtigt, stoppet op for at reflektere, så begyndt igen, han

havde skimtet en løsning og så kommet på andre tanker. På lærredet skinnede solen over et blåt hav. Han havde ladet natten falde på, og hele billedet var langsomt blevet mørkt. I præcist det øjeblik fik han øje på den rigtige vej: »Nu kan jeg begynde. Alle fejlene, jeg har gjort indtil nu, har vist mig det billede, jeg skal male.«

I sommeren 1955 havde Pablo Picasso, modsat alle forventninger, accepteret at være med i en film. Det var den franske instruktør Georges Clouzot, som havde overbevist ham. Filmen skulle vise maleren i arbejde. Modsat hans normale, daglige vane var Picasso stået tidligt op om morgenen for at tage til filmstudiet i Nice. Han indvilligede i at underkaste sig alle filmskaberens tekniske krav. Han arbejdede i tilstedeværelsen af mængder af »tilskuere«, lysfolk, lydteknikere, elektrikere, fotografer, produktionsfolk, instruktør, alle de utallige medarbejdere i et filmteam.

Filmen *Mysteriet Picasso* er i dag klassisk i sin art. Den er et dokument, der tillader os at observere, hvad der går igennem hovedet på et geni. Han var utvivlsomt et geni. Men filmen viser frem for alt håndværkeren Picasso.

Hvad er forskellen?

Ydmyge fremgangsmåder

I halvfjerdserne blev en serie filmsekvenser, som Charlie Chaplin havde frasorteret, opdaget. De skulle have været destrueret, men var blevet bevaret ved en fejltagelse. Kevin Brownlow og David Gill lavede et TV-program, baseret på disse: *Ukendte Chaplin*. Det blev berømt. Det viste os Chaplin improvisere og lede efter et tema til en af sine film og uden noget udgangspunkt konstruere nogle komplicerede scener for så at smide dem væk, indtil den rigtige vej åbnede sig for ham. Imens fortsatte kameraet at optage hundreder af meter af film, som nu afslører for os, hvad der foregik i hovedet på dét geni. Igen håndværkeren. Hvis vi ser *Mysteriet Picasso* eller *Ukendte Chaplin* for at uddrage noget, som kunne være af interesse ud fra et professionelt synspunkt, må vi ikke lade os blænde af deres ekstraordinære kreativitet. Deres exceptionelle kvaliteter røber i særlig grad de ydmyge fremgangsmåder, som kunstnerens arbejde bygger på uanset resultaternes niveau.

Spild

Der findes intet kreativt arbejde uden spild. Forholdet mellem, hvad der bliver frembragt, og hvad der til sidst bliver brugt, kan siges at svare til den store mængde af frø, som spredes i naturen i forhold til, at en enkelt, befrugtet celle har held til at skabe et nyt individ i enten dyre- eller planteverdenen.

Der findes ikke noget kreativt arbejde uden spild, og der er ikke noget spild, hvis det ikke har en høj kvalitet.

Kipling plejede at sige, at du ikke kan lære at skrive, hvis du ikke har lært at smide væk. Og for at smide væk i en tekst på en sådan måde, at den bliver bedre, må de dele, der smides væk, være af en lige så høj kvalitet, som dem, der bliver tilbage.

Med andre ord, der er ingen mening i at skrive noget ud fra den ide, at hvad du skriver kan blive smidt væk.

At uddrage det vanskelige af det svære medfører at frembringe kompleksitet. Det er ikke et mål i sig selv, men skal lede os igennem videre valg og åbenbare veje, som vi ikke anede eksisterede.

Hvis man anvender en målestok fra økonomi og opsparing, er det en paradoksal fremgangsmåde.

Inden for teatret befinder dette paradoks sig hovedsagligt på to forskellige organisationsniveauer: skuespillerens og den fortællende dramaturgis.

At uddrage fejl af konfusionen

På et vist tidspunkt i Clouzots film virker Picasso konfus. Han er ikke sikker på, at han vil være i stand til at beherske de vanskeligheder, som han har skabt for sig selv. Langsomt – i hans øjne – forvandler konfusionen sig til et edderkoppespind af *fejltagelser*. På det tidspunkt ånder han lettet op: endelig kan han komme i gang.

»Sandhed opstår oftere ved fejl end ved konfusion,« sagde Francis Bacon (ikke den moderne maler, men 1600-tals filosoffen). At uddrage fejl af konfusion og *vores* egen sandhed af fejlen kunne være en slags filosofisk formulering af: at uddrage det vanskelige af det svære.

At lade konfusion gro

Evnen til at lade konfusion gro er fundamental i teatrets kreative proces.

Fra et dramaturgisk synspunkt betyder det: ikke at være tilfreds med, hvad vi allerede ved om forestillingen, som vi arbejder med, dens historie eller ikke-historie, meningen, som forfatteren har lagt i teksten, eller det, vi gerne vil sige eller vise. Det betyder at gøre alt for at undgå fristelsen til at føre den oprindelige plan ud i livet, det vi normalt kalder »fortolkningen«. Når vi arbejder med en tekst, er det vigtigt at vide, hvordan vi distancerer os fra den. Men hensigten med denne distance, denne forvildelse bort fra vejen, eller pilgrimsrejsen, er ikke at bruge teksten som et påskud. Det skal være en vej, som fører os i nogle uforudsete retninger, så alt, hvad vi opdagede, mens vi udforskede områderne og temaerne, som førte os væk fra eller modsiger vores udgangspunkter, kan opbygge et netværk af vanskeligheder, der konfronterer os med nye spørgsmål og uventede perspektiver, når vi kommer tilbage til forfatterens skrevne dramaturgi.

Denne regel for, hvordan man behandler teksten, det oprindelige tema og den mening, som disse havde for os til at begynde med, svarer til reglen, som leder kroppens dynamik: impulsen til at bevæge sig i en retning kommer efter en impuls til at gå i den modsatte retning: en *sats*. Denne lov for den levende organismes dynamik forstærkes af skuespilleren på det præ-ekspressive niveau og bliver forvandlet til en

af de stimuli, energispring eller mikro-strømhvirvler, som fastholder og styrer tilskuerens sansemæssige opmærksomhed.

Fejl som mure og fejl som døre

Hvis det er sandt, at det er af grundlæggende betydning at uddrage fejl af konfusion, må vi spørge os selv om, hvad der rent teknisk er fejl.

Der er sterile fejl, som alle teaterfolk skal lære at genkende og korrigere. Disse fejl blokerer processen som blinde mure. På den anden side er der andre typer af fejl, der som døre er midlertidige, men frugtbare tærskler.

Hvis vi har været i stand til at arbejde på forestillingens forskellige organisationsniveauer, besidder ethvert af disse et eget liv og funktion. Men når de sættes sammen, skaber de ingen harmoni, men konfusion. Ethvert organisationsniveau begrænser sig til at følge sin egen kurs med en vis centrifugal tendens, jaloux på sin egen autonomi. Det, som besidder en egen, effektiv sammenhængskraft på et særligt organisationsniveau – f.eks. det dynamisk-rytmiske – mister den på et andet niveau, den fortællende dramaturgi. Og vice versa: nogle handlinger, en passage eller en hel scene, som er essentielle for historien, vi er i færd med at præsentere, bliver en forhindring og virker som en stopklods på forestillingens tempo. En forestilling er bygget ud fra forskellige former for logik. Noget, som er rigtigt set ud fra synspunktet af en af disse former for logik, bliver en »fejl«, når det ses ud fra et andet synspunkt.

Disse »fejl« leder os og tvinger os til at uddrage en ny kompleksitet af de kompleksiteter, som de forudgående stadier af arbejdet bestod af. Det er i forsøget på at møde disse nye besværligheder, åbne disse »døre«, at vi oplever et følelsesmæssigt og bevidsthedsmæssigt spring i os selv eller tilskueren: de forandrede tilstandes dramaturgi.

På dette punkt dukker et fænomen op, som synes mærkeligt, når vi taler om det, men som er et tegn på, at arbejdet er på rette kurs. Det er, som om arbejdet ikke længere tilhører os, men er begyndt at tale med sin egen, uafhængige stemme i et sprog, som vi skal tyde.

Noget lignende sker med den enkelte skuespillers arbejde, når hans eller hendes fysiske partitur væves sammen med medspillernes partiturer, med tekstens ord og med dramaturgiens mangfoldige krav.

Arbejde trætter og gør nogle gange ondt

Det er let at opfatte uvejr og omhu, desorientering og konfusion, turbulens og ikke-tilfældig tilfældighed som udtryk for at uddrage det vanskelige af det svære. Det er samtidigt let i arbejdsituationens virkelighed at forestille sig, hvordan denne proces opleves tvivlende, ubehagelig og nogle gange pinefuld.

Under prøverne, når det, som allerede syntes at være et vanskeligt resultat, behandles som et nyt udgangspunkt, mister nogle af skuespillerne modet. Det er

altid et kritisk øjeblik for ensemblet. Nogle gange dominerer den enkeltes irritation over de andre og virker ødelæggende. Men også dette hører med til håndværket. Arbejdet trætter og gør nogle gange ondt.

Sadisme og masochisme er ikke til nogen nytte i den kunstneriske proces. Hvis de dukker op i nettet af relationer, som en teatergruppe består af, bliver resultatet umiddelbar og bitter ødelæggelse.

Vanddråben

Hvorfor arbejder jeg da på en måde, som volder mig besvær, gør mig utilpas eller sårer mig og mine kammerater?

For at fremtvinge et arbejde, som lever og kan stå af sig selv, som tilhører mig, og i hvilket jeg genkender mig selv, og som alligevel ikke behøver min tilstedeværelse for at fortsætte med at leve i de andres sanser, hukommelse og handlinger.

For at give tilskuerne noget de kan huske, selv når de har glemt det.

På grund af en længsel efter en ren og essentiel handling: vanddråben, som får krukken til at flyde over.

Oversættelse fra engelsk: Ulrik Skeel

Eugenio Barba (f. 1936): kunstnerisk leder af Odin Teatret fra 1964. Artiklen er tidligere publiceret i Henry Bial (ed.): *The Performance Reader* (Routledge, 2004).

